

IL CICERONE

GALLERIE

MARCHIGIANI A ROMA DI ALFREDO MEZIO

LA MOSTRA degli artisti marchigiani al Palazzo della Quadrennale si apre con una battuta polemica degna del superbo carattere marchigiano. I marchigiani sono ricchi donatori — scrive Luigi Bartolini nell'introduzione al catalogo —, ma si disinteressano dell'arte: Gentile da Fabriano, Bramante, Raffaello sono costretti dall'atmosfera irrespirabile del natio loco ad inabissarsi. Tutti fatti verissimi, ma contro i quali se ne potrebbero accampare altrettanti non meno eloquenti di artisti forestieri che proprio nelle Marche trovarono ospitalità, lavoro e assistenza. La verità è che per secoli sono gli enti ecclesiastici a far lavorare gli artisti e raramente i privati. E se i privati si mostrarono sordi e incomprensivi per le care arti divine come le chiamava il fuoruscito (Leopardi) i preti e cioè gli arcivescovi, le chiese, i conventi, e perfino le parrocchie più sperdute degli umili villaggi marchigiani furono non soltanto larghi di commissioni con gli artisti che bazzicavano la piazza, ma spesso e volentieri seppero attirarli sul posto con un lavoro continuato: i veneziani Grielli vi trovarono una seconda patria e lo stesso Lotto, respinto dalla costa, più modernista e di influenza veneziana, finì per abbarbicarsi al retroterra lasciandosi i suoi capolavori. Tutto ciò per dire che nonostante la loro fama di provincia arretrata, ritardataria, isolata, un po' rustica e piuttosto indifferente verso l'avventura intellettuale, le Marche-riscono bene o male a tenersi a galla, e la mostra inaugurata dal senatore Tupini testimonia che non di rado esse sono all'avanguardia.

Con le sue 15 sale e i suoi 87 partecipanti questo panorama marchigiano potrebbe forse essere la materia per parecchie esposizioni. Ci si può sorprendere a tutta prima di una simile fioritura di vocazioni artistiche in una regione di abitudini patriarcali e come dice Bartolini un po' tacagnia, ma la sorpresa diventa meraviglia quando girando per le sale stippissime si scopre che sono marchigiani alcuni dei più vivaci artisti di oggi: Bartolini, Tamburi, Monachesi, Fazzini, Bartoli, Capogrossi, Agli. Fazzini manda al cune statuette bruciate (dianatrici, una donna accovacciata, un gatto) un gesso (Ragazzo col cervo) patinato, snodato, un po' roccò, e una decina di disegni tagliuzzati, arcaizzanti. Cagli offre un campionario delle sue curiosità enciclopediche: pannelli astratti con applicazioni di sedie viennesi, teste mitologiche del più elegante manierismo, rami e foglie sovrappresi. Monachesi esige due sale per poter sfogare il suo temperamento focoso: natura morta, su fondo marrone, pigne di foga, figure geometrizzate, e paesaggi di Parigi dipinti come si diceva nel Seicento alla « macchia », cioè visti sul posto e poi rifatti a memoria, ricchi, disinvolte, scintillanti. Ma la punta estrema del fauismo è nella sala di Bartolini dove si possono rivedere alcune delle opere più note della sua attività di pittore e di acquarellista: le famose violette leopardiane acquerellate, donne attorse come degli asciugamani nella pasta del colore, paesaggi cotti e raschiati alla Rauoult, alberi dal fusto segnato di blu alla Vlaminck; tutto Bartolini con la sua pasta ricca, violenta e stratificata, con la sua scrittura di incisione ora spinosa ora accennata alla Ensor, con la sua materia grezza, la tavolozza urlante e i titoli stravaganti. La festa si prolunga con i quadri di Canali o dello pseudo Bartolini che sotto il nome di Canali firma i sottopiedi della bottega. E' curioso che le Marche clericali non abbiano mandato alla mostra che pochissimi arte di devozione e le Marche comuniste nessun esempio di pittura sociale: manca infatti l'omaggio a Bellovannis di Cagli (messo in catalogo) e manca pure il bozzetto per il Monumento al prigioniero politico di Fazzini. Un'altra lacuna che si fa notare sono i famosi pretini di Nino Caffè col loro bozzettismo provinciale alla Pucini

o alla Frusaglia di Tomba, che in America sostituiscono i tradizionali « souvenirs » dell'Italia, ma la loro assenza è compensata dai chierichetti di Fabio Failla, mentre Pio Pullini porta nella compagnia la nota del buontempeone con le sue vignette umoristiche e uno spirito non sempre di buona lega. I due pannelli di Capogrossi sono troppo stinti e poco movimentati, ma rialzano il tono della saletta con gli spaventapasseri in bandone traforato, le trappole dentate e le sculture semoventi alla Calder di Vannucci, che insieme a Ruggeri, passato recentemente alla pittura, inseriscono la nota avanzata dell'astrattismo. All'inizio del corridoio centrale due paesaggi di Amerigo Bartoli collocati onorificamente su due cavalletti intavolano il dialogo delle generazioni con le vedute parigine di Tamburi, di una poesia concitata, con qualche accento alla Vlaminck e qualche ricordo di Corot. Il surrealismo è rappresentato da Pagliacci e da alcune scene di Fausta Beer, da Marinelli con le sue ossificazioni, Barolucci taglia dei paesaggi a forma di prima trasparente come Villon, e Gavasci cucina i suoi Ponti in una tavolozza cruda alla Ferrazzi, mentre Laura Bellini porta i ricordi dell'ambiente romano influenzato dal tonalismo di Mafai. Il gruppo degli incisori di Urbino domina la sala del bianco e nero con Brusaglia, Nunzio Gulino, Battistoni e Sanchini, e dà il suo meglio nella sala di Chiarocchi, un artista in difficile equilibrio tra l'ispirazione decisamente intimista e una ricerca di effetti romantici.

Le esposizioni regionali non hanno che un valore sentimentale, oggi che gli artisti parlano superglio lo stesso linguaggio internazionale, ma potrebbero avere un senso effettivo se almeno le opere nate da queste esperienze circolassero in provincia, se cioè vi fossero sul posto dei consumatori di arte moderna. Le Marche non possono più accusare l'isolamento di un tempo per giustificare con la psicologia del natio borgo certe forme di cultura antiquata o provinciale. La Mostra al Palazzo della Quadrennale prova che i pittori marchigiani sanno il fatto loro. Toca ora agli amatori locali non essere spettatori indifferenti di fronte a questa straordinaria fioritura di begli ingegni.

ALFREDO MEZIO



Frigir-Ho (Amburgo). Gli stivali del Cancelliere.



Frigir-Ho (Amburgo). Cimeli di Bismark nella sua casa distrutta dalla guerra ed ora ricostruita.

I VANDALI IN CASA

IL RUDERO INVENTATO DI ANTONIO CEDERNA

forma una storia triste, che si può dividere in un prologo e tre atti. Prologo. Soppresso alla fine del '700 l'ordine dei Carmelitani e soppressa poi la parrocchia, S. Giovanni in Conca viene usata dai francesi come ricovero dei prigionieri austriaci, poi viene depredata dei suoi oggetti d'arte e infine, mentre il campanile si trasforma in osservatorio meteorologico, viene ridotta a deposito di ferramenta, macchine e carri.

Atto primo. Intorno al 1880 il Comune di Milano (in armonico accordo con quelli di Roma, Firenze, ecc.), progetta i primi sistemati sventramenti della città. Occorre a tutti i costi che una nuova strada parta da Piazza del Duomo e vada verso sud, la Via Carlo Alberto. La nuova strada dev'essere dritta o niente, e i civili pianificatori che si trovano l'antica chiesa tra i piedi, ci passano sopra senza scrupoli, nonostante un intervento del Ministero dell'Istruzione: tutta la parte anteriore di S. Giovanni in Conca (campanile e le tre prime campate delle navi) viene « immolata » al traffico e rasa al suolo. La facciata (con bel portale e bel rosone), smontata prima della demolizione, è ricomposta e rappiccicata al mozzicone superstite della chiesa: poco importa che essa sorga sul filo della nuova strada, e quindi in obliquo rispetto all'asse della chiesa.

La ricomposizione della facciata è stata affidata al cav. Angelo Colale, che non rinuncia a prendersi qualche libertà. Mette pietra dove c'era mattoni, alza e rilavora le due semicolonne che fiancheggiavano il portale, rifà uguali e simmetriche due finestre rotonde che non erano, si abbandona qua e là a qualche traloro goticizzante: corona infine l'opera innalzando tre pinnacoli tra tre spigoli dello spiovente terminale. Si tratta, come si dice, di un restauro « stilistico ».

Così ridotta, la chiesa viene rilevata dalla comunità valdese per lire 90.000.

ATTO SECONDO, tra le due guerre mondiali. Una seconda ondata demolitrice scuote l'Italia. Roma diventa la « grande Roma » o l'« urbe massima ». Milano diventa la « grande metropoli dei traffici ». A Roma (Mussolini ha detto che i monumenti devono « campeggiare nella necessaria solitudine ») vengono devastati il Campidoglio, la zona dei fori imperiali, piazza Montanara, l'Argentina, i Borghini, la zona dell'Augusteo, mentre per un miracolo scampano piazza di

trati casamenti ricoperti di marmi: contro il fianco sinistro della povera chiesa l'immobiliare costruisce un grande palazzo con cinema e albergo.

Mentre si torna a discutere se sia meglio la totale scomparsa della chiesa, se sia meglio lasciare al suo posto la cripta o trasportarla altrove e dove sia meglio relegare la facciata, i lavori di fondazione del nuovo albergo (che ha la forma di una gigantesca fetta di panettone) squassano violentemente le murature della chiesa, con tacita soddisfazione degli uffici comunali, patroni della nuova arteria. Mentre si decide di lasciare la cripta al suo posto e mentre il Comune cerca faticosamente un'altra area da offrire in cambio ai Valdesi, l'immobiliare si assume l'onore di dare il colpo di grazia alla chiesa sventurata: si mangia via, perché le dà fastidio e per non rinunciare a una cinquantina di metri quadrati fabbricabili, un pezzo di chiesa, tra abside e tiburo.

Vacillante e semicatrata nel nuovo palazzaccio di 11-12 piani, S. Giovanni in Conca appare adesso come un antiquato moribondo che non vuol morire: allora (autunno 1948) si smonta un'altra volta la facciata, e per il resto ci si affida finalmente a Sua Maestà il Piccone. Ma le autorità non hanno un piano di distruzione ben definito: una volta in movimento, è difficile arrestare il « piccone demolitore ». Si potrebbe ancora lasciare in piedi il potente arcone trionfale e tutta l'abside, ma l'avanzare impedirebbe la « visuale » (certamente meravigliosa ed eccitante) della nuova arteria, e l'arcone è demolito. A un certo punto, come Dio vuole, il piccone si ferma, e dell'antica chiesa di S. Giovanni in Conca resta sul luogo un misero « reliquato monumentale », qualche oggi appare, in mezzo alla strada.

E' UN FRAMMENTO del muro della chiesa, in mattoni, lungo una decina di metri e alto quattro o cinque, con due finestrelle romaniche e qualche avanzo, in cima, di piccoli fornicelli, che da lontano sembrano resti casuali di una merlutura, quasi fosse una cresta irregolare, fatta così dal tempo e dalle intemperie. Il « reliquato », arricchito con qualche pezzo di colonnata spiro vicino, sorge entro un « salvagente » semiciccolare, allargato da prato e airole: di dietro, una scaletta scende in una fossa, dove a tre metri sotto al livello della strada, si apre la porta della cripta, isolata dalla strada da una stretta intercapedine. Vicino alla scala, un piccolo cipresso.

Chi ignora che questa misera rovina era un'antica e bella chiesa distrutta per pura bestialità in questi anni, si meraviglia che Milano sappia con tanto amore richiamare in vita monumenti di cui nessuno sospettava l'esistenza: quel che oggi resta di S. Giovanni in Conca sembra davvero un rudero con tutte le carte in regola, che si trovi lì dalla caduta dell'impero romano o dai tempi del Barbarossa.

Ma capita talvolta che un passante affrettato si accosti alla scaletta che porta alla cripta, guardi in giù cercando qualcosa e poi se ne vada di malumore: no, quello non è un vespasiano sotterraneo.

E la facciata? La facciata è stata ricomposta e riappiccicata a una nuova chiesa in cemento armato che i Valdesi, dopo molte tribolazioni non tutte di ordine artistico, si son potuti costruire in via Francesco Sforza. Ricostruendola, si è badato di eliminare gli errori e le aggiunte del cav. Colla: si è fatto insomma, questa volta, un restauro « scientifico ».

Annientamento di una chiesa, smembramento e dispersione di sculture e avanzi di pitture, traslazione della facciata e suoi vari restauri, sostituzione della chiesa con un rudero falsissimo perché senza storia, perché violentemente « liberato » e artificialmente estratto dalla sua compagine, conseguente pietoso « isolamento » del « reliquato » in mezzo a un embrione di « parco pubblico »: il lungo martirio di S. Giovanni in Conca ripete la dolorosa storia di mille altri antichi monumenti distrutti in Italia dall'unità in poi. Non è mancato nemmeno il contentino consueto in simili casi, cioè l'ironica scoperta, durante la distruzione, di qualche « nuova fase di costruzione », di qualche frammento archeologico, e altre cose del genere.

E tutto per nulla. Nessuna demolizione di antico edificio, nessuno sventramento nel centro delle città, ha mai giovato a niente. A parte il fatto che il « reliquato » attuale della chiesa, con la sua aiola e i suoi marciapiedi, occupa press'a poco la stessa area che occupava la chiesa, dopo le demolizioni del secolo scorso (la chiesa poteva dunque restare, anche con la nuova « arteria », ma dava noia al palazzo dell'Immobiliare): a parte ciò, la nuova arteria è nata morta, non vuol prendere forma, è pessimamente costruita là dove è costruita, è ingombrata da innumerevoli e illogici incroci, e infine, correndo in direzione est-ovest a sud del vecchio centro, massacrando mezza città. Come nel fondo dell'inferno dantesco, *ogni gravezza si rubina* in Piazza Missori a Milano: come in un pozzo nero, in tutta la nuova arteria e in particolare in Piazza Missori, si raccoglie tutto il peggio dell'urbanistica italiana. Non solo la nuova arteria sventra la piazza da un capo all'altro, col vantaggio che sette od otto strade vi si mescoleranno in uno strano groviglio: non solo la nuova arteria, sfondando la piazza nel lato opposto alla ex-chiesa, raderà al suolo metà (si badi) di un altro bellissimo monumento, il seicentesco collegio di S. Alessandro: c'è dell'altro.

Non è infatti tanto facile innestare una nuova pessima arteria in una vecchia e mediotre piazza: può capitare che la nuova arteria, attraversando la Piazza Missori alla sua estremità settentrionale per poi svoltare, devastandola, in Via Unione, perda il suo carattere di strada e che la piazza perda il suo di piazza, trasformandosi in uno largo uniforme. Gli urbanisti milanesi hanno allora preso un'iniziativa che passerà alla storia: hanno pensato di costruire al centro della piazza un edificio stretto e alto, che faccia da « sponda » all'arteria, in modo che il traffico non sbandi nella piazza ma venga sospinto in curva e di forza nel tratto successivo della nuova arteria, oltre la piazza stessa. Ricordiamo di aver visto, l'anno scorso, una trentina di cervelli fini delle varie istituzioni che tutelano le bellezze cittadine, spostarsi col naso all'aria da un punto all'altro della piazza e socchiudere gli occhi, dopo aver fatto erigere un castello di travi nel luogo prescelto, per ammirare l'effetto che domani farà la nuova torre-indicatrice del traffico. A Milano si mettono in fila le case, e poi si spera che ne venga fuori una strada.

Tra tanto orrore (c'è perfino un palazzo costruito da Marcello Piacentini nel 1930), l'unica cosa ancora tollerabile in Piazza Missori, è il monumento equestre del colonnello garibaldino Giuseppe Missori, che salvò la vita, a Milazzo, all'eroe dei due mondi. Lo scultore Riccardo Ripamonti, autore dell'opera, aveva una sensibilità artistica inferiore alla sua sana concezione antierica dei militari: il cavallo è probabilmente una cavalla, che avanza prudentemente, a testa bassa e a gambe larghe, eccessivamente stanca, vecchia e ossuta, troppo alta di dietro, troppo bassa davanti, con coda e criniera che sembrano spaghetti appesi ad asciugare. L'Enciclopedia Italiana dice che il Missori, arruolandosi nel '59 nelle file garibaldine, dovette provvedersi di cavallo « a proprie spese »: comunque sia, egli riesce a reggersi in groppa con una certa baldanza paesana, come un vecchio contadino brillo, balzato in sella alla prima rozza capitatagli a tiro. Ma anche questi due, cavalcatura e cavaliere, tra poco se ne vanno.

ANTONIO CEDERNA